

Аль-Гарзи Хайдер,  
Минск, БГУ

## ПЬЕСА «ЦИМБЕЛИН» УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА В РЕЦЕПЦИИ БЕРНАРДА ШОУ

Творческий диалог Бернарда Шоу с великим предшественником – неотъемлемая часть его литературного наследия. Оценки творчества Шекспира, постановок его пьес на английской сцене, глубокий анализ отдельных произведений в контексте становления нового типа драматургического искусства на рубеже XIX – XX веков встречаются в критических статьях Б. Шоу, его эпистолярном наследии, предисловиях к собственным пьесам. Трудно отыскать пьесу Бернарда Шоу, где бы не присутствовали имплицитные и эксплицитные отсылки к Шекспиру. Шовианские герои охотно читают и цитируют Шекспира, обсуждают его пьесы, дают оценки шекспировским героям и постановкам пьес стратфордианского барда. Бернард Шоу известен и практикой переписывания Шекспира, в частности пьес «Макбет» и «Цимбелин». В данной статье нас будут интересовать формы рецепции поздней пьесы Шекспира «Цимбелин» (*Cymbeline*, 1610).

Пьеса написана в последний период творчества Шекспира, когда тематика произведений напрямую определялась тремя магистральными традициями постренессанса: учено-гуманистической (обращение к античности, неоплатонизм), народной средневековой (аллегоричность, относительная свобода сценического воплощения), собственно возрожденческой с ее антропоцентризмом и пафосом раскрепощенной личности. Жанровая дефиниция поздних пьес варьируется от трагикомедии до романтической драмы: в первом случае указывается на меньший драматизм в сравнении с великими трагедиями и счастливый финал, во втором – на использование целого ряда характерных сюжетных ситуаций: утрата королевских наследников, «воскресение» погибших, обман и его раскрытие и т.д. Явным отходом от традиционного жанра трагедии была гибель не главного героя, а второстепенных (Клотена и королевы). Мотивировки поступков героев, психологические характеристики либо неубедительны, либо вообще отсутствуют. И наконец, неизменным атрибутом поздних пьес Шекспира является их театральность, подчеркивающая оторванность происходящего на сцене от жизни. Эта театральность акцентируется и наличием вставных пьес-масок.

Даже такой беглый обзор релевантных признаков поздних пьес Шекспира позволяет заметить, что они абсолютно не вписывались в концепцию нового театра Шоу, доминантой которого выступал психологизм сценического образа, детерминированность поступков героев их социальной средой, концентрация внимания на внутреннем переживании героя. Отсюда и

некоторая резкость в высказываниях о пьесе раннего Бернарда Шоу, который несомненно глубоко знал и понимал Шекспира. Нужно отметить, что варьирование в оценках тех самых произведений стратфодского барда от уничижительных до восторженных – общее место полемики Шоу с Шекспиром.

В рецепции Бернардом Шоу трагикомедии «Цимбелин» можно выделить несколько моментов. Впервые тема появляется в письмах к Эллен Терри. Позже многие положения, высказанные в этих посланиях, развиваются в статье «Порицание барда» (*Blaming the Bard*), напечатанной в «Saturday Review» 26 сентября 1896 года. И, наконец, в 1937 году выходит в свет переработанный вариант пятого акта пьесы «Новое окончание "Цимбелина"» (*Cymbeline Refined*).

Первое письмо к Э. Терри датируется 28 августа 1896 года, когда актриса готовилась к исполнению роли Имогены в постановке Генри Ирвинга в «Лицеуме». Б. Шоу пытается объяснить Э. Терри, почему та не может запомнить роль. Драматург весьма категоричен по отношению к предшественнику: «Праведное небо, неужели Вас не охватывает страх, что Ваши способности чахнут и гибнет память, когда строки не приходят на ум сами, а их нужно прикалывать к голове шпильками, да и то неизвестно будут ли держаться? А ведь это происходит потому, что как драматург Шекспир давным-давно мертв» [2, с.20]. Однако при этом, критик отдает должное «музыке его стихов» и предлагает актрисе заучивать реплики на слух. Б. Шоу настойчиво рекомендует Э. Терри, сыграв Имогену, «заканчивать с Шекспиром» [2, с.21]. «Время, знаете ли, летит; – не без иронии продолжает драматург, – надо Вам все-таки успеть сыграть что-нибудь, пока Вы живы» [2, с.21]. Очевидно, что исполнение ролей в пьесах Шекспира в это «что-нибудь» (в оригинале *something*) не входит.

В следующем письме от 6 сентября оценки становятся более резкими. Глупого старого (*silly, old*) «Цимбелина» Б. Шоу предлагает ставить не иначе как в деревенской школе. Далее отмечается двойственность женского образа у Шекспира: «С одной стороны, это живая женщина, угаданная Шекспиром без ясного о ней представления, настоящая аристократка, вспыльчивая и безупречно храбрая, способная лишь на два чувства – детскую нежность и яростную обиду; с другой – идиотский образец добродетели, плод шекспировских взглядов на то, какой женщина должна быть; некая личность, которая шьет и стряпает и читает до ночи душеспасительную литературу и всегда помнит «о своем святом долге» <...> На Вашем месте я бы урезал роль так, чтобы образец выбросить, а женщину оставить» [2, с. 22-23]. Заметим, что эта двойственность Имогены будет затронута и в статье «Порицание барда».

Далее по тексту письма идут конкретные предложения по урезанию шекспировского текста (буквально: «выбрасыванию из роли этой жалкой

судейской риторики» [2, с.23]). Б. Шоу беспощаден: «Если Вы будете повторять всю эту чушь про вероломного Энея и плачущую Дидону, я встану, схвачу первый попавшийся фамильный однотомник Шекспира, мрачно запущу его Вам в голову и выйду из зала» [2, с.23]. Естественно, трактовка женских образов в постренессансном обществе и в эпоху суфражисток не могла быть подобной. Далекой от учено-гуманистической традиции и античной риторики аудитории не всегда был понятен шекспировский пафос и возвышенный стиль.

В указанном письме рассмотрена сцена пробуждения Имогены возле окровавленного трупа Клотена, которого героиня принимает за своего суженого Леоната Постума. Б. Шоу иронизирует над неуместностью шекспировской фразы: «Безглавый труп» (у Шекспира в оригинале: a headless man), фразы, которая, по его мнению, разрушает всю сцену. Заметим, что «безглавый труп» появится и в первом абзаце знаменитой рецензии на постановку пьесы. И хотя Б. Шоу в конце письма декларирует, что он «не возражает против вырезания из Шекспира мертвых и фальшивых кусков» [2, с. 27], получив от Э. Терри режиссерскую версию пьесы, в письме от 8 сентября 1896 года он возмущается сокращениями, предложенными Г. Ирвингом: «Вообще сокращения в пьесе сделаны глупо до последней степени» [2, с.29] и, более того, полагает, что роль Клотена изуродована. Из этого письма очевидно, насколько глубоко Бернард Шоу понимает пьесу Шекспира. Он замечает, что только в сцене между Имогеной и Якимом во втором акте Эллен Терри отступила от характера героини. Поражает точность характеристик главной героини Шекспира: «Имогена – натура импульсивная, с быстрыми переходами настроения, совершенно искренняя в самовыражении, не знающая половинных чувств и половинного прощенья. Стоит отозваться дурно о ком-нибудь, кого она любит, и она приходит в ярость, стоит похвалить – она в восторге» [2, с.27].

По мере того, как приближалась премьера, Э. Терри написала Б. Шоу целый ряд писем о том, что вряд ли сможет достойно сыграть Имогену. Драматург отвечает ей письмами поддержки. После премьеры в послании от 23 сентября 1896 года Шоу сообщает актрисе о готовящейся рецензии и делает некоторые замечания о постановке. Снова в центре внимания знаменитая сцена с «a headless man». Драматург неудовлетворен игрой Терри и по ходу разбора сцены приходит к очень важному наблюдению по поводу сценического воплощения шекспировских пьес: «Играя Шекспира, идите за текстом, или от текста, или по тексту, но ничего – сверх текста» [2, с.37].

26 сентября 1896 года появляется статья «Порицание барда», в которой даются весьма резкие оценки пьесы: «В большей части пьеса эта – глупая театральщина самого низкого мелодраматического пошиба; местами она отвратительно написана, а в целом банальна. Если же подойти к ее замыслу с мерилom современных идей, то она вульгарна, оскорбительно глупа,

непристойна и раздражает нестерпимо» [1, с.304]). Шоу называет Шекспира «бессмертным похитителем чужих сюжетов и чужих идей» [1, с. 304], обвиняет его «в чудовищной риторике, банальностях, неспособности будить в нас мысль» [1, с.304]. К сожалению, наиболее часто цитируется именно это место из статьи. Хотя далее по тексту мы находим нечто абсолютно иное: «...но тут же я должен заявить, что искренне жалею тех, кто не способен наслаждаться Шекспиром. Шекспир пережил тысячи глубочайших мыслителей и переживает еще тысячи других. Его чудесный талант рассказчика (но сначала он от кого-то другого должен узнать сюжет), совершенное владение языком, восхитительное не только в его поэтических выражениях, но и в бессмысленных неправильностях, его юмор, понимание сложных странностей человеческого характера... – вот чем он всегда захватывает нас» [1, с.306]. Статья развивает темы, рассмотренные выше при анализе писем. Автор очень подробно останавливается на сценическом воплощении шекспировских характеров. Игра актеров его неудовлетворяет. Достается Генри Ирвингу, сыгравшему Якимом. Очевидно, это исполнение роли Якимом настолько впечатлило ирландского драматурга, что и через сорок лет в предисловии к «Новому окончанию “Цимбелина”» он вспоминает, что «Ирвинг в роли Якимом стоял на сцене, как немая статуя, полный романтической меланхолии, пока остальные герои, утратившие всякую живость и индивидуальность, тащились сквозь ряд невыносимо скучных развязок, в которых им лишь приходилось узнавать друг друга по родимым пятнам на шее да объяснять, каким образом они остались живыми» [3, с. 275].

Спустя сорок лет после рецензии на постановку Ирвинга, Бернард Шоу переписал, как он считал, неудачный пятый акт пьесы «Цимбелин». Пьеса вышла в 1937 под названием «Новое окончание “Цимбелина”». *Вариант финала шекспировской драмы*. В предисловии Б. Шоу отмечает: «Практика исправления Шекспира, особенно оснащение его пьес так называемыми счастливыми концовками, старая традиция, всегда принимавшаяся на веру английской публикой» [3, с. 273]. Поводом к переписыванию Шекспира послужило предложение возобновить постановку пьесы на сцене Шекспировского мемориального театра в Стратфорде-на-Эйвоне и необходимость адаптации трагикомедии под вкусы современной Шоу публики. Леоната Постума Б. Шоу считает «единственным живым персонажем в последнем акте» [3, с.275] и практически полностью сохраняет его реплики, в частности монолог «Я сберегу тебя платок кровавый...». Учитывая тот факт, что за основу пятого акта Б. Шоу берет 89 реплик Шекспира, данный монолог составляет чуть менее половины использованного текста. Неизменным остается финал пьесы, антивоенный пафос Шекспира оставался особенно актуальным накануне Второй мировой войны. Иные изменения в новом варианте сводились к следующим:

а) к значительному упрощению развязки за счёт сокращения длиннот, прежде всего упразднение «сюжетных неожиданностей, которые уже никого не удивляют» [3, с. 275]. Здесь речь идет прежде всего об исключении вставной сцены в тюрьме, где пред Постумом предстают призрак отца Сицилия Леоната, который ведет за руку пожилую женщину, а также два музыканта и два молодых Леоната, братья Постума с кровавыми ранами на груди, от которых они погибли на поле битвы. Соответственно из пьесы убран традиционный для Шекспира мотив предсказания о львенке, который, сам не ведая, кто он такой, найдет то, чего не искал. Значительно сокращена череда характерных для шекспировской эпохи узнаваний.

б) к выделению в качестве смыслового ядра традиционной для Шоу сцены-дискуссии между Имогеной, Постумом и Якимо. Данное изменение позволяет судить о значительных преобразованиях, которые претерпело положение женщины в социуме. Если у Шекспира деспотизм мужа и его право покарать жену смертью даже за мнимую измену не подвергается сомнению, то в эпоху набирающей силу эмансипации такая трактовка была неприемлимой. Поэтому у Шоу появляется реплика Якимо, в которой хотя и признается традиция насильственного отношения к женщине однако констатируется низость подобного поведения: «Конечно, низость совершили мы,/ И за нее воздать с лихвой вы вправе, /С женщинами так поступать/У нас, мужчин в обычае» [3, с.286]

в) к изменению концепции образов (Постум – эгоистичный, грубый, жестокий, исповедующий мораль господства мужчин (по контрасту с Гвидерием и Арвирагом), что подчеркивается репликой Имогены: «А вот супруг мой – тот уже считает,/ Что все пришло к счастливому концу» [3, с.286];

г) к акцентированию социально-нравственного конфликта поколений и противопоставление семейного деспотизма независимости каждого индивида. Гвидерий и Арвираг без колебаний отказываются от трона, отказываясь «...слушаться болванов престарелых/ с их вечными "нельзя" иль "вы должны"» [3,с.290], отдавая предпочтение естественному образу жизни в пещере и обществу «друзей четвероногих и нелестивых» [3, с. 290];

д) к введению характерного для новой драмы финального мотива разочарования Имогены, ее утраты веры в человека: «...Я потеряла/ Супруга, счастье, веру в человека» [3, с.291];

е) к использованию смеха и насмешки как средства открывать глаза на заблуждения, пороки, ошибки человека и общества, о чем свидетельствует следующая реплика Имогены: «Смех слишком часто заставляет нас/ Позабывать грехи, прощать обиды» [3, с.291] и контрастирующая с ней фраза Якимо: «И избавляет мир от многих тысяч/ Убийств бесцельных» [3, 291].

Таким образом, рецепция пьесы «Цимбелин» Бернардом Шоу отражает общую тенденцию полемики двух драматургов: полярность оценок

различных аспектов пьесы, общую неудовлетворенность сценическим воплощением, представленность размышлений по поводу пьесы в эпистолярном и критическом наследии и, наконец, попытку переписать финал пьесы в соответствии с эстетическими требованиями и социальными взглядами современной публики.

#### **Литература**

1. Шоу Б. Порицание барда. // Шоу Б. О драме и театре. – М, 1963. – С.304 – 312.
2. Шоу Б. Письма. Сост. А. Г. Образцовой, перевод И. М. Бернштейн. – М. , 1971.
3. Шоу Б. Новое окончание «Цимбелина» // Шоу Б. Собрание сочинений в 6 т. Т.6. – Л., 1981. – С. 273 –292 .